

Las cenizas de Vertov: el anti-cine de Debord y Godard

Por Maia Vargas*

Resumen: En este trabajo partiremos de la concepción de anti-cine del filósofo Guy Debord; nos centraremos en dos de sus obras, una del inicio y otra del final de su producción filmica: *Hurlements en faveur de Sade* (1952) y *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), para vincularlas con la propuesta de Jean Luc Godard dentro del *Grupo Dziga Vertov*. Tomaremos la realización de *Ici et ailleurs* (1976), una película hecha en principio como parte de la producción del grupo, pero finalizada años después con Anne-Marie Miéville. Elegimos esta película porque condensa varias de las problemáticas planteadas en las producciones de esta etapa godardeana. Consideramos que estos realizadores (a pesar de una supuesta rivalidad o enemistad) poseen numerosos puntos de contacto, cuyo germen —explicitado o no— está en las ideas y producciones del cineasta soviético Dziga Vertov.

Palabras clave: anti-cine, video ensayo, Dziga Vertov, representación, estética y política.

As cinzas de Vertov: o anti-cinema de Debord e Godard

Resumo: Este trabalho parte da concepção de anti-cinema do filósofo Guy Debord. Focaremos em duas de suas obras: *Uivos a favor de Sade* (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952) e *Perambulamos pela noite e somos consumidos pelo fogo* (*In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978) — primeira e última produção cinematográfica do teórico —, para vinculá-las à proposta de Jean Luc Godard dentro do grupo Dziga Vertov. Tomaremos a realização de *Ici et ailleurs* (1976), um filme feito, a princípio, como parte da produção do grupo, mas que foi finalizado anos depois com Anne-Marie Miéville. Escolhemos esta obra, porque ela condensa vários dos problemas levantados nas produções dessa fase godardiana. Consideramos que esses cineastas (apesar de uma suposta rivalidade ou inimizade entre eles) têm inúmeros pontos de contato, cujo germe —explícito ou não— está nas idéias e produções do cineasta soviético Dziga Vertov.

Palavras-chave: anti-cinema, filme-ensaio, Dziga Vertov, representação, estética e política.

Vertov's Ashes: Debord and Godard's anti-cinema

Abstract: This article focuses on philosopher Guy Debord's notion of anti-cinema to explore *Howls in favor of Sade* (1952) and *We spin around and we are consumed by fire* (1978), works which belong to the beginning and the end of his film production. Then, we connect them with the proposal that Jean Luc Godard made within the *Dziga Vertov Group*, that is, we analyze the production of *Here and Ici et ailleurs* (1976), a film made in principle as part of the group's production, but was completed years later with Anne-Marie Miéville, which condenses several of the problems raised in films made in this stage of Godard's production. We conclude that (despite an alleged rivalry or enmity) these filmmakers have much in common due to the shared influence of Soviet filmmaker Dziga Vertov.

Key words: anti-cinema, essay-film, Dziga Vertov, representation, aesthetic and political.

Fecha de recepción: 11/11/2019

Fecha de aceptación: 11/02/2020

Introducción: renunciar a la representación

En este trabajo partiremos de la concepción de anti-cine del filósofo Guy Debord y dos de sus principales trabajos audiovisuales para vincularlos con la propuesta de Jean Luc Godard dentro del *Grupo Dziga Vertov*. Tomaremos como caso la realización de su película *Aquí y allá y en otro lugar (Ici et ailleurs, 1976)*, hecha en principio como parte de la producción del grupo, pero finalizada años después con Anne-Marie Miéville. Elegimos esta película porque condensa varias de las problemáticas planteadas en las producciones de esta etapa godardeana.

Nuestra hipótesis es considerar que estos realizadores (a pesar de una supuesta rivalidad o enemistad) poseen numerosos puntos de contacto, y el núcleo fundamental se encuentra en las ideas y producciones del cineasta

soviético Dziga Vertov, especialmente respecto a dos puntos: la pregunta por el vínculo arte/política, centrada en la responsabilidad del artista y la crítica a la imagen espectacular desde la misma producción de imágenes. Estos realizadores hacen cine pero destrozándolo, rompiendo sus convenciones, y buscando así fundar un “anti-cine” que es, al mismo tiempo, la posibilidad de un nuevo cine.

Los video-ensayos de Debord y Godard se hacen cargo de la sentencia de la crisis de la experiencia que se vive desde la Modernidad. Tal como propone el filósofo Martin Heidegger, el mundo se ha vuelto imagen, objeto de representación. Este filósofo realiza una crítica a la experiencia inauténtica, aquella que es ávida de información, de novedad, olvidando así la pregunta por el ser. Si el mundo se convierte en objeto de dominio, debemos retomar la pregunta por el ser. Las obras de Vertov, Debord y Godard dan cuenta de esa posibilidad, ya que están parados en el precipicio de la representación, los tres autores llevan este lenguaje a su propio límite. Al mismo tiempo, estas producciones audiovisuales se enfrentan a las imágenes espectaculares propias de la experiencia inauténtica. Así como, para este filósofo, la técnica no es una herramienta sino un modo de vincularnos en la Modernidad, para Debord el espectáculo es un modo de relación social que se establece: “[...] el espectáculo no coincide simplemente con la esfera de las imágenes o con lo que hoy en día llamamos medios de comunicación, sino que es una relación social entre personas mediatizada por las imágenes” (Agamben, 1996: 2). Pasaremos a describir brevemente la producción audiovisual de estos tres autores para luego establecer algunos vínculos entre ellos.

El fuego: Dziga Vertov

El cine nace ambivalente: es arte y es ciencia, es vida y es máquina, es revolucionario y *statu quo*. El cine abarca términos que suelen oponerse, que suelen estar escindidos en las esferas propuestas por la modernidad. Esa es

su maldición y, a la misma vez, su potencia. Dziga Vertov (1896-1954) es una figura que logra condensar estas dicotomías ya que tiene pretensión artística, explora nuevos modos estéticos, inventa el montaje de los intervalos, critica el cine dominante del momento, el cine de ficción, y al mismo tiempo cree en la potencia de la máquina, funda el Cine-ojo creyendo y entendiendo a la cámara como extensión y perfeccionamiento del cuerpo humano. Pretende contribuir con la ayuda de la técnica a la revolución soviética, considerando que el cine tiene que posibilitar que todos los obreros del mundo se vean mutuamente, para así romper con el fetichismo capitalista:

El obrero de textil debe ver al obrero de una fábrica metalúrgica mientras está fabricando máquina necesaria para el obrero de textil. El obrero de la fábrica metalúrgica debe ver al minero que suministra a la fábrica el combustible necesario, el carbón [...] Todos los trabajadores deben verse mutuamente para que se establezca entre ellos una relación estrecha e indestructible (Vertov, 2011: 208).

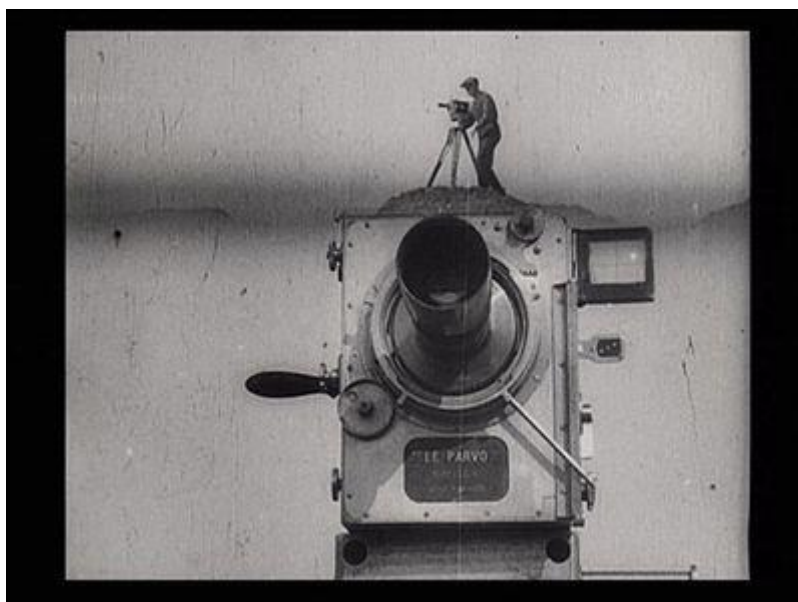
Toda su teoría y posición política puede verse de manifiesto en sus principales obras: *La sexta parte del mundo* (1926), *El hombre de la cámara* (1929) y *Tres cantos sobre Lenin* (1934).

Giorgio Agamben también reflexiona sobre la crisis de la experiencia en su libro *Infancia e historia* (2007). La ciencia moderna ha influido fuertemente en la experiencia, porque posee una desconfianza sin precedentes en relación con ella, tal como era tradicionalmente entendida. La experimentación que propone el modelo científico es precisamente ese punto de desconfianza y de pérdida de certeza que desplaza a la experiencia fuera del hombre. Dentro de esta condena a la experiencia está la mirada del filósofo Francis Bacon, representante del empirismo, quien desde su perspectiva científicista, considera que la experiencia es un “laberinto” o una “selva” en la que debemos poner orden. Consideramos que Vertov lleva esta sentencia de Bacon a su

dimensión de potencia, ya que realiza con sus videos un montaje laberíntico o selvático, tanto espacial como temporalmente, ya que rompe con el orden canónico del relato, la temporalidad lineal, del *happy end* del cine mainstream. Como espectadores nos enfrenta a una experiencia de pérdida del punto de referencia. En este sentido, podemos ver que para Gilles Deleuze (1994) la percepción que nos propone Vertov es

[...] gaseosa, ya que rompe con la perspectiva del punto de vista, es a-centrada. Su propuesta es utilizar todas las posibilidades de la cámara, generar visiones que el ser humano no puede tener por sí solo, Vertov genera films donde se utilizan todos los encuadres y angulaciones posibles. El Cine-ojo es como un gran rizoma donde todo está interconectado, donde cada imagen o registro puede componerse con cualquier otro (Bouhaben, en Vertov, 2011: 27).

Este montaje gaseoso o rizomático es el que conectará a los obreros del mundo en pos de una revolución.



Fotograma de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov

Las chispas: Debord y Godard

Guy Debord (1931-1994) es mayormente reconocido por su obra escrita *La sociedad del espectáculo* (1967) pero también ha realizado obras audiovisuales, entre las cuales existe una versión fílmica de este ensayo. Participó de experiencias de creación colectiva como la Internacional Letrista (1952) y posteriormente, con el grupo de situacionistas, con quienes realizaron la Internacional Situacionista (1957). Sus producciones cinematográficas (por llamarlas de alguna manera) fueron hechas principalmente en soledad: *Hurléments en faveur de Sade* (1952), *Critique de la séparation* (1961), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), entre otras.

En *La sociedad del espectáculo*, Debord realiza un análisis marxista de la cultura de su tiempo. Allí plantea que el problema es la mercancía, y no (solo) la plusvalía, el problema es el modo de producción capitalista del valor. Debemos comprender algunas de sus ideas principales porque con ellas se relacionan las imágenes y sonidos que produce en sus películas.

Como ya dijimos, el espectáculo no es un cúmulo de imágenes, sino una relación social mediada por imágenes. O, formulado a modo de frase lapidaria: “El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen” (Debord, 1967: 9). El espectáculo es la forma más pura de separación: allí donde el mundo real se ha transformado en una imagen y las imágenes se convierten en reales. El espectáculo como mercancía es la violencia del valor de cambio que violenta el valor de uso, de ahí la crisis de la experiencia. “Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (Debord, 1967: 2), declara Debord en el primer capítulo; hay en su decir una nostalgia de la experiencia y de la presencia.

Nos centraremos en dos videos pertenecientes a distintos momentos: *Hurléments en faveur de Sade* (1952) e *In girum imus nocte et consumimur igni*

(1978). El primer film es un caso extremo: administra radicalmente la visibilidad y la invisibilidad, ya que sólo hay blancos (acompañados de una voz en off con citas de distintas procedencias) y negros (en silencio). Crea de este modo una imagen pensativa, porque piensa su propio estatuto de imagen. En su última película, en cambio, trabaja con imágenes de archivo de la industria cultural, un *collage* de publicidades, películas comerciales, imágenes de la prensa, acompañados por su sobria voz en off. La película termina con un plano secuencia filmado desde un barco en Venecia. Si la temporalidad espectacular es una acumulación lineal, Debord la rompe, no con montaje gaseoso como proponía Vertov, sino con un montaje circular: en el final de esta película en lugar de la tradicional inscripción FIN, aparece la frase “a retomar desde el inicio”, proponiendo una temporalidad de regreso al inicio, como el eterno retorno nitzscheano.



Fotograma de *In girum imus nocte et consumimur igni*, de Guy Debord.

En distintos momentos de este guión aparece esta idea de la crisis de la experiencia manifestada en el modo de consumo de imágenes que propone la

sociedad espectacular y el cine atrapado en medio de esa trama: “Le anuncian hoy, tranquilamente que ‘cuando se aprecia la vida, se va al cine’. Pero esta vida y este cine son ambos poca cosa”, o también cuando nos dice: “El cine del que estoy hablando es esta imitación insensata de una vida insensata, una representación cuyo fin es no decir nada, engañar el tedio durante una hora mediante el reflejo del mismo tedio”. Hay una identificación entre cine y vida bajo una idea de ideología como falsa conciencia. En otro de sus films, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, sentencia: “el cine también ha de ser destruido”. Este tipo de afirmaciones nos puede llevar a pensar que Debord es un iconoclasta, pero consideramos que esto no es así, ya que él mismo piensa en/con imágenes. Porque también es con el cine que puede hacer un otro movimiento: “Fue una sociedad, y no una ética, la que hizo que el cine sea así. Habría podido ser examen histórico, teoría, ensayo o memorias. Habría podido ser la película que estoy haciendo en este momento”. Su película, entonces, estaría abriendo un nuevo camino posible.

Agamben distingue dos elementos principales en el cine de Debord: la repetición y la interrupción. La repetición es aquello que pone en escena la novedad de lo que ha sido, tal como lo hace la memoria: volver a hacer posible. El presente y el pasado se confunden, se entremezclan y según este filósofo “el cine tiene lugar en esta zona de indiferencia” (Agamben, 1995: 4). Tal como vimos, es el “habría podido ser la película que estoy haciendo”, esa *otra* historia del cine que propone Debord. Y por otro lado, la interrupción, la interrupción “revolucionaria” de la que hablaba Walter Benjamin. “Es aquello que marca la diferencia entre cine y narración, la prosa narrativa con la cual se tiene tendencia a comparar el cine. La interrupción nos muestra al contrario que el cine está más cerca de la poesía que de la prosa” (Agamben, 1995: 5). Si la poesía es aquello que permite evidenciar la palabra en tanto palabra, el lenguaje como metalenguaje, este cine permite evidenciar la imagen en tanto

imagen. Por esta razón es que Agamben considera que sus imágenes son un “medio puro” ya que se exhiben como tales.

Si bien Debord y Jean Luc Godard son contemporáneos, nos centraremos en la producción de Godard que se inicia post Mayo francés, es decir casi diez años después de la primera película de Debord. Luego de una larga trayectoria en cine como integrante del movimiento *Nouvelle Vague*, forma el *Grupo Dziga Vertov* en 1968, con Jean Pierre Gorin, y otros compañeros de militancia. La propuesta era hacer cine al margen del sistema, con bajo o nulo presupuesto, realizando películas anónimas o a través de un dispositivo colectivo de enunciación, buscando así destruir la idea de autor. Según cuenta Godard en una entrevista, la propuesta de este grupo no es decir “voy a realizar películas políticas, sino, por el contrario, voy a realizar políticamente películas políticas”. Según Bouhaben: “La influencia de Vertov es monumental. De él aprendió a interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y, sobre todo, sobre sus relaciones diferenciales” (Bouhaben, 2016: 2). El problema que se plantean es el de la diferencia entre el cine como instrumento para entretener —y en muchos casos alienar y someter a estereotipos— con producciones de alto costo, y el cine como instrumento para pensar y actuar en la sociedad. El legado del autor ruso puede resumirse de la siguiente manera: el cine deja de ser un espectáculo para adoptar una dimensión social, histórica y revolucionaria.

Para este grupo Vertov es, explícitamente, su punto de partida: “Era preciso para nosotros, cineastas, situarnos históricamente, y no en cualquier historia, sino primero en la historia del cine. De ahí la oriflama Vertov, el *Kino-Pravda*, el cine bolchevique. Y es ese cine nuestra verdadera fecha de nacimiento” (Baby, entrevista a Godard, 1972). Algunas de las obras principales que realizaron como grupo fueron: *Una película como los Otros* (1968); *British Sounds, Pravda* (1969), *Viento del este*, etc. Su último trabajo como grupo fue *Carta a Jane*

(1972). La mayoría de éstas fueron realizadas a través de dispositivos sencillos y de bajo costo como una pizarra, un libro, fotos, carteles, o una conversación.

En todas las obras realizadas por este grupo se repiten las mismas preguntas: ¿Para qué hacer una imagen? ¿Qué tipo de imagen? ¿Cómo hacerla? ¿Con y para quién? Una imagen, ¿a qué otras imágenes se opone? También se sitúan respecto a la historia: ¿Qué imágenes faltan y cuáles serán imprescindibles? ¿A quién darle la palabra?

Otro aspecto que este grupo toma del cineasta soviético es la noción de intervalo para pensar el montaje y denominar la correlación visual entre imágenes, en que cada elemento debe participar en su separación. Para Godard y el *Grupo Dziga Vertov* la figura del intervalo es el “entre”, sería la del *et* en francés, la “y” en español, que aparece en el título de *Aquí Y allá Y en otro lugar*,¹ una articulación siempre presente en este cine. El “y”, más que suma o conjunción, es un recorrido o distancia que limita más que une, el intervalo que hace oír las palabras y ver las imágenes en su disociación. La película *Ici et ailleurs*, en la cual nos concentramos, es realizada por Godard y Gorin en 1970 en Jordania, a pedido de la OLP (Organización para la Liberación de Palestina). Se iba a llamar *Victoria*, pero en 1973 se separa el

¹ En este sentido, en el texto *La articulación de la protesta* (2014) la cineasta y ensayista alemana Hito Steyerl, observa que toda articulación es un montaje de varios elementos. Analiza el film de Godard y Miéville *Ici et ailleurs* y nos dice que ellos “no dirigen su crítica solamente al nivel de la articulación política —en otras palabras, a la expresión de la organización interna— sino también a la organización de la expresión. Ambos están estrechamente conectados, un componente esencial de este problema es cómo las imágenes y los sonidos se organizan, editan y disponen.” (Steyerl, 2014: 90). Ponen el eje en el montaje, se preguntan: “¿Qué organiza la articulación de las imágenes, qué tipos de significado político se generan de este modo?” (Vertov, 2011: 171). Como postuló Vertov en su propuesta de montaje continuo, el montaje es la operación fundamental del cine: él consideraba que el montaje no sólo se presenta en la post-producción o edición, sino que tiene muchas etapas. Cualquier film está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva. En este montaje podemos distinguir tres períodos: el montaje es el inventario de todos los temas documentales que tienen relación, directa o no, con el tema tratado. Después de este montaje, el plan temático, se monta y el montaje es el resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado. Y, por último, el montaje central: resumen de las observaciones inscritas en la película. Como resultado final de todas estas mezclas, desplazamientos cortes, obtenemos una especie de ecuación visual.

Grupo Dziga Vertov y en 1975 se reelabora el film, el montaje de la película se hace entre 1970 y 1975 en Francia, ya sin Gorin y junto con Anne-Marie Miéville, pareja de Godard. De esa distancia temporal y espacial es que surge el título de la película. Este título nos dice que la naturaleza del cine está en la demora, entre el tiempo del rodaje y el tiempo de edición y la proyección. Es un arte del aquí y en otro lugar, siempre desfasado. Ese tiempo en medio es la posibilidad maravillosa que tiene el cine hacer elipsis, saltar y modificar los tiempos, filmar en una época y un lugar, editar en otros. Esa es la reflexión fundamental que nos dejan Godard y Miéville al realizar este documental-ensayo que si bien trata sobre el conflicto palestino, lo toma como punto de partida para pensar el montaje como instrumento político, el vínculo entre cine e ideología o cine y propaganda política.



Fotograma de *Ici et ailleurs*, de Jean Luc Godard.

Serge Daney realiza un prefacio a la proyección de esta película en 1977, a la cual divide en tres partes:

- Primer momento: Godard va a Oriente Medio con Gorin y filma varias horas de material. Vuelve a Francia. Después de las masacres de Amman (septiembre 1970) quiere empezar a montar la película, pero descubre que es

incapaz de hacerlo. La primera parte de la película está compuesta por las imágenes que fueron buscando en los campos palestinos de las cuales sólo quedarán cinco de ellas, que son como las imágenes guía de la política de la OLP.

- Segundo momento: entre 1970 y 1975. Godard intenta encontrar un orden para editar su película. Es consciente del hecho de que muchos de aquellos que ha filmado están ahora muertos y de que en tanto superviviente su imagen está en sus manos. En lugar de renunciar, modifica la película y añade imágenes de Francia.

- La tercera parte de la película retoma las imágenes del principio pero con un cambio dialéctico. Ya no hay una sino dos voces en off que se toman el tiempo de volver a ver las imágenes. Esta parte es una crítica de la primera porque es una crítica a toda propaganda. Acá lo que se pone juego es el compromiso del cineasta en tanto que cineasta. ¿Cómo representar la revolución? ¿Cuál es el modo revolucionario de representarla? Según Heidegger la representación misma implica una violencia, la técnica es la destrucción de la distancia, el mundo se vuelve objeto, pero lo que hacen Godard-Miéville en este film es restituir la distancia, exhibirla, cuestionarla. Por ejemplo, cuando vemos un primer plano de una mujer embarazada en Beirut que está contenta por dar a su hijo a la revolución. La voz en off de Miéville nos dice que lo más interesante no es el plano sino el detrás de cámara, la indicación de los directores que le piden que se mueva de tal manera. “Vemos al que es dirigido y no a quién dirige” dice, invocando a Vertov. La voz insiste y denuncia el haber elegido una joven bella para el “papel”, mostrando no sólo la relación entre documental/ficción, sino marcando las pautas de la industria cultural, es decir, de las fórmulas de imágenes producidas en serie para que funcionen y sean consumidas por las masas. Se cuestiona así el estatuto de la imagen no solo en tanto veraz —o sea documental— sino también en tanto constitución ficcional, ¿qué se inventa? ¿por qué se inventa lo que se inventa? De este

modo, la pregunta por el vínculo arte/política se centra no sólo en el contenido (político) del mensaje sino fundamentalmente en la forma (también política). “La imagen capitalista como soporte fundamental del capitalismo”, nos decía Debord. Godard con esta película se atreve a pensar cómo el capitalismo captura incluso las imágenes que pretenden cuestionarlo, revolucionario. Muestra cómo las imágenes de la revolución anti colonialista usan, paradójicamente, un modo colonial de las imágenes. Godard-Miéville entonces también realizan una crítica de la imagen desde la imagen, hacen cine desde un no-cine.

Las cenizas: esperanza en la desesperación

Si bien ya hemos mencionado varias conexiones entre estos tres realizadores, pasaremos a establecer una síntesis entre las relaciones audiovisuales de los autores trabajados.

Consideramos que un primer vínculo fuerte del cine de Debord y el del *Grupo Dziga Vertov* es una posición ética (y estético/política, claro) frente a las imágenes; en este caso, es la posibilidad de no-hacer (tal como el personaje Bartleby, el escribiente de Melville): “todo poder es siempre también un poder de no (poder de no-hacer)” (Taccetta, 2015: 18). Estos autores toman el “no” como punto de partida: Godard decide no hacer la película, no crear imágenes-propaganda o renunciar a la idea de imagen perfecta, imagen efectiva, efectista. Como se plantea en el diálogo entre Harun Farocki y Kaja Silverman *A propósito de Godard* (2016), la imagen que “falla” es aquella transparente, que sincroniza su imagen y sonido con la realidad, y es a ellas que renuncian Godard/Miéville y también Debord (renuncian a la representación, podríamos decir pensando en Heidegger). Pero hacen otra cosa, es un no creativo, un no engendrador, ya que realizan otra película, en este caso, una película que cuestiona el proyecto anterior. La importancia del NO y del límite la podemos ver en el cine estos tres autores, que teorizan sobre el cine y lo critican

cinematográficamente. En Vertov negándose a la ficción hegemónica de la época, rechazando al cine con actores, exhibiendo el proceso de producción y rompiendo la magia del artificio al mostrar en pantalla los mecanismos de producción cinematográfica, en el no-cine de Debord, donde tenemos como elemento protagonista los blancos y negros en pantalla, la aspereza de las no-imágenes.²

Entre Debord y Godard hay, también, muchos puntos de contacto respecto a la materialidad de sus video-ensayos: una fuerte presencia de la palabra, con una voz en off ajena a la acción que lee normalmente escritos de cariz teórico filosófico o sociológico, también ambos utilizan las citas explícitas; la descontextualización y recontextualización de otros films, ya sean publicitarios o cinematográficos mediante la técnica de *found footage*; por momentos también utilizan la exposición en pantalla de las cámaras y otros medios técnicos, apostando al extrañamiento propio de las vanguardias rusas —y tal como Vertov con *El hombre de la cámara*—.

Según Agamben (1995) otro punto fuerte de contacto entre estos autores es su filosofía de la historia, la cual está emparentada con la propuesta de Walter Benjamin (1989), ya que no utilizan la historia de modo cronológico sino propiamente el tiempo de una historia mesiánica. “La historia mesiánica se define sobre todo por dos caracteres. Es una historia de salvación: ocurre salvar algo. Es una historia última, una historia escatológica, en donde algo debe cumplirse, juzgarse, acontecer aquí pero en otro tiempo: debe sustraerse a la cronología, sin ocurrir en un más allá” (Agamben 1995: 3). Esto se ve de manifiesto especialmente en *Historie(s) du cinema* (1988-1998) de Godard. Volviendo a las consideraciones de Agamben:

² Algo similar sucede en *Luchas en Italia* (1969) del grupo Dziga Vertov donde se articulan imágenes de los reflejos imaginarios unidos a imágenes negras, la voz en off dice al respecto “[...] imagen negra ¿en qué lugar va esta imagen en negro? ¿Qué relación hay entre tu reflejo y esta imagen en negro?”.

Es esta situación mesiánica del cine la que comparte Debord con el Godard de las *Historie(s) du cinema*. A pesar de su antigua rivalidad (en el 68 Debord había definido a Godard como “el más gilipollas de los suizos prochina”), Godard reencontró el paradigma que Debord había sido el primero en trazar. ¿Cuál es este paradigma, cuál es esta técnica de composición? Serge Daney, a propósito de las *Historie(s)* de Godard, ha explicado que se trata del montaje: “el cine buscaba una cosa, el montaje, y era de esto de lo que el hombre del siglo XX tenía terrible necesidad”. Esto es lo que Godard muestra en las *Historie(s) du cinema*.” (Agamben, 1995: 3).

También estos tres cineastas comparten la no escisión entre arte/vida, tal como proponían las vanguardias históricas de las que fue contemporáneo Vertov. Sus reflexiones trazan puentes entre la escritura y el cine: en Vertov con sus diarios y manifiestos; en Debord, treinta años después, con sus escritos filosóficos y como también (anti)cineasta, trasponiendo sus reflexiones textuales a vídeos; y en Godard, quién también realiza diversas producciones escritas, de hecho, muchas de sus películas tienen una versión textual. Como anticipamos, Debord y Godard heredan del realizador soviético esta preocupación por el arte/política, centrada en la responsabilidad del artista como agente político, así como el cuestionamiento a la imagen espectacular desde la misma producción de imágenes, desde un hacer audiovisual.

Debord y Godard renacen de las cenizas del documentalista y ensayista Dziga Vertov para reavivar el fuego, hacen cine pero destrozándolo, quemando sus convenciones, su lenguaje codificado, buscando así fundar un nuevo cine o un “anticine” o quizá, un cine parado en el punto ciego del espectáculo. El punto ciego es aquello que el ojo no ve, y el cine que Debord y Godard proponen crea un punto ciego dentro del campo del cine mismo. Un cine que es como el intervalo, el entre del propio sistema. Imágenes que cuestionan a las imágenes, cine que rompe con la idea de cine establecida. Porque consideran que fundar un nuevo cine es también la posibilidad de fundar un nuevo mundo. Desde su práctica artística/política abren la posibilidad de un nuevo acontecer,

renunciando al vínculo arte/representación. Corriendo el riesgo de ser elitistas y marginales, iconoclastas y pesimistas, críticos de su tiempo. Como reza la cita del joven Marx que aparece en el final de *In girum imus nocte et consumimur igni*: "No me diréis que aprecio demasiado el tiempo presente; y si a pesar de todo de él no desespero, es simplemente a causa de su propia situación desesperada, que me llena de esperanza", la cual nos recuerda a la cita paradójica que retoma Heidegger del poeta Hölderling: "En el peligro está la salvación".

Bibliografía

- Adorno Theodor y Max Horkheimer (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Agamben, Giorgio (1995). *Repetición y detención: sobre el cine de Guy Debord* (traducción: Covadonga Saro y Cristina Morales, 2008). Disponible en: <https://krisis-und-kritik.tumblr.com/post/91467538122/repetici%C3%B3n-y-detenci%C3%B3n-sobre-el-cine-de-guy>
- ____ (1997). "Violencia y esperanza en el último espectáculo" en *Situacionistas*. Barcelona: Actar.
- ____ (2001a). "Glosas marginales a los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*" en id., *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- ____ (2001b). "Notas sobre el gesto" en *Medios sin fin*, Valencia: Pre-Textos.
- ____ (2007). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ____ (2011). "El sistema del cine-ojo y su repercusión" en Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Madrid: Capitán Swing.
- Benjamin, Walter (1989). "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bouhaben, Miguel Alfonso (2016). "Lecciones audiovisuales de marxismo: el Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político" en *Revista Latina de Sociología*, 6(2), 1-12, Universidade da Coruña. Disponible en: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/22574> (Acceso en: 24 de febrero de 2020).
- Daney, Serge (1977). *Prefacio a Ici et ailleurs*. Disponible en: <http://kinoslang.blogspot.com.ar/2009/01/preface-to-here-and-elsewhere-by-serge.html> (Acceso: 24 de febrero de 2020).

- Debord, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.
- Deleuze, Gilles (1994). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Farocki, Harun y Kaja Silverman (2016). *A propósito de Godard*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Godard, Jean-Luc (1972). *A propósito del grupo Dziga Vertov*. Entrevista en *Le Monde*, abril.
- ____ (1980). *Introducción a una verdadera historia de cine*. Madrid: Ediciones Alphaville.
- ____ (1995). "El origen de la obra de arte" en *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica,
- ____ (2008). "Para escuchar mejor a los demás. Entrevista con Jean-Luc Godard" en David Cortés y Amador Fernández-Savater (editores), *Con y contra el cine. En torno a mayo del 68*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies. Sevilla: UNIA arte y pensamiento.
- Heidegger, Martin (1953/1958). "La pregunta por la técnica" en *Revista de Filosofía*, V (1).
- Sadoul, Georges (1967). "La actualidad de Dziga Vertov" en *Cahiers du cinema*, número 144, París, Francia.
- Steyerl, Hito (2014). "La articulación de la protesta" en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Taccetta, Natalia (2015). "Giorgio Agamben y el cine. De la historia cinematográfica de Warburg al cine que viene" en *Profanações*, año 2, número 1, pp. 15-41. Disponible en: <https://ficcionalarazon.files.wordpress.com/2015/07/profanacoes.pdf> (Acceso: 24 de febrero de 2020).
- Vertov, Dziga (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing.

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Profesora en Enseñanza Media y Terciaria de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano en la Universidad Nacional de La Plata. Becaria doctoral CONICET dentro del Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Río Negro, Bariloche. Organiza, junto con Gabriela Klier, la residencia Arte/Ciencia/Naturaleza en la Isla Victoria del lago Nahuel Huapi. Email: fotovintage@gmail.com